

ITINERARIOS DE MADRID

II

MADRID,
ESCENARIO DE ESPAÑA

POR

LUIS MOYA BLANCO

MADRID

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

1952

OBJETO DEL ITINERARIO.

Extraño es este Itinerario, y no a propósito para realizarlo en el Madrid de hoy. Ni en los anteriores se hubiese podido hacer, sino a pequeños trozos, uno para cada Madrid de los que se sucedieron, pues es un Itinerario en el tiempo más que en el espacio, porque casi no quisieron nuestros antepasados dejar memoria de sus acontecimientos en piedras inmortales.

Por esta razón, el título de estas líneas, *Madrid, escenario de España*, no es una metáfora. Lo sería, en general, aplicado a cualquiera otra ciudad, pues cada una es escenario de la vida de sus habitantes, en sentido figurado. En Madrid lo es en sentido directo. Demostrar esta afirmación respecto de la arquitectura madrileña es el objeto de este Itinerario, que se limita a mostrar cómo se entendió el arte de edificar en esta capital durante aquellos tiempos en que la vida de sus habitantes estaba tan saturada de teatralidad que se hacía patente a sus mismos protagonistas. De Quevedo y sus contemporáneos proceden expresiones parecidas a las que emplea Sainz de Robles, tan acertadamen-

te, para titular capítulos de su *Historia y Estampas de la Villa de Madrid*: “Madrid, gran teatro de España”, “Retablo madrileño”, “Máscara de Madrid”.

ESCENOGRAFÍA.

Hoy día, la idea que nos hacemos de un escenario es la de un gran local vacío y destartalado, poco acogedor y sin ningún carácter determinado, pero diferente de una nave de un taller o de un garaje porque en él hay una disposición tal que permite colocar un palacio real, o una choza, o una animada plaza, o un bosque solitario, mudando una cosa por otra muy rápidamente y haciendo fácil el movimiento de los personajes que habitarán tan diferentes escenas.

Si la Arquitectura es una Bella Arte, poco puede encontrarse de arquitectura en un escenario moderno. Donde habrá arquitectura será en los decorados, por paradójico que sea encontrar esta Bella Arte en lo fugaz y no hallarla en lo permanente. No es tan grande la paradoja si vinculamos la Arquitectura a la idea, al puro juego de proporción y forma, y dejamos de lado su realización como cosa secundaria, aunque ésta, a veces, sea hecha en nobles materiales.

Por otra parte, no es tan fugaz como parece esta arquitectura de los decorados escénicos, pues mucho se cuidaron los dibujantes y grabadores de siglos pasados en dejarnos la memoria de su idea, y para nosotros tienen la misma categoría de realidad todos los edificios que existieron y fueron

demolidos, lo mismo si, construídos en piedra y ladrillo, duraron mil años, como la primitiva Basílica Constantiniana de San Pedro, en Roma, que si, hechos de tela y cartón, duraron una noche, como los decorados arquitectónicos de Burnacini para *Il Pomo d'Oro* o los de Bibiena-Galli para el *Otello*. En Madrid mismo, tan real es hoy el Palacio del Buen Retiro como los decorados de las obras de Calderón que en él se representaron. Todo desapareció, y sólo incompletas referencias nos quedan del Palacio y de los escenarios.

MODESTIA EXTREMADA EN LA ARQUITECTURA.

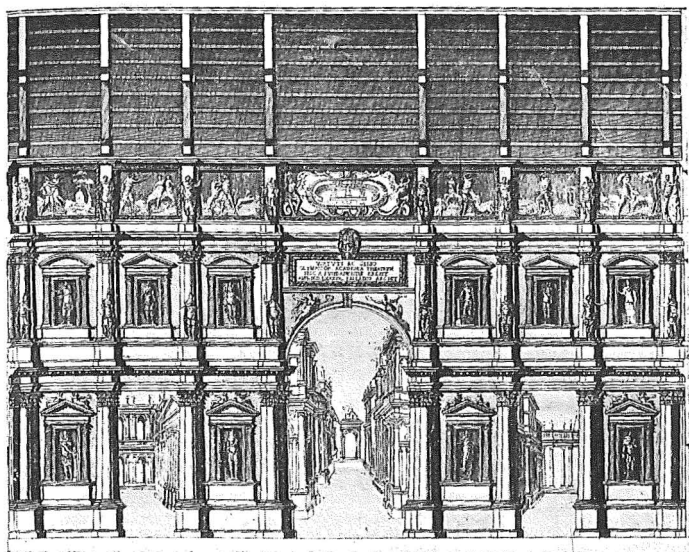
Entremos ahora en el problema de la escasez de obras de arquitectura, grandes y nobles, de los siglos pasados, que es típica en esta Villa y Corte. Mucho se ha destruído del Madrid del Siglo de Oro, el de Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Calderón, Velázquez. Descripciones e imágenes de la época nos permiten conocer con bastante exactitud lo que ha perdido. Surge entonces una sorpresa: no tenemos ninguna iglesia ni palacio (aparte del Palacio Real) que se pueda comparar con el "Gesú", de Roma, o los Inválidos, de París, ni con el Palacio Farnesio, de aquella ciudad, o el Luxemburgo, de ésta, ni con ninguna otra iglesia importante o palacio de los construídos en esas ciudades en los tiempos en que transcurría para nosotros el Siglo de Oro; edificios trazados y tallados como un diamante, como esculturas geométricas que hubiera hecho un Euclides artista, y

realizados con los más nobles y duraderos materiales.

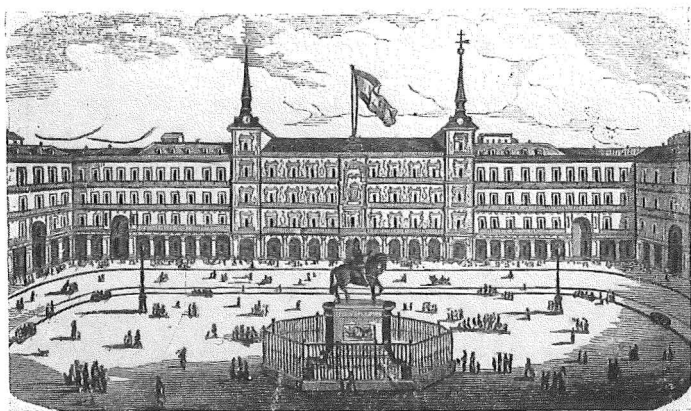
Aquí no tenemos nada parecido; pero lo grave es que tampoco lo hemos tenido nunca. Muchas iglesias desaparecieron, pero ninguna era mayor ni mejor que algunas de las conservadas; la de San José, por ejemplo. De los palacios y casas desaparecidos, también podemos tener una imagen por cualquier caserón del barrio viejo, o por cualquier grupo de caserones más bien, pues en Madrid los palacios solían resultar por agregaciones de casas, en general modestas. Así, no se decía “el palacio de”, sino “las casas de”. Inmensos palacios, como el de Medinaceli, que ocupaba la manzana del Palace y las siguientes, a lo largo del paseo del Prado, hasta la calle de las Huertas, eran el resultado de estas agregaciones. El Palacio de los Consejos, que fué de los Lerma y Uceda, era, y es, una notable excepción, por su composición unitaria al modo italiano.

El sistema de construcción empleado en iglesias y palacios era muy modesto. Los muros solían ser de ladrillo en los más lujosos; pero, en general, eran de adobe y de tapial. Los techos y cubiertas eran de madera, y este sistema a tal extremo llevado, que en las iglesias madrileñas es raro encontrar verdaderas bóvedas, pues hasta la cúpula de San Isidro era de madera con una falsa bóveda de yeso por el interior. Es excepcional, aunque tardía, la bóveda enorme de San Francisco el Grande.

La piedra se reducía a las portadas y a algunos pequeños elementos decorativos. Cuando más,



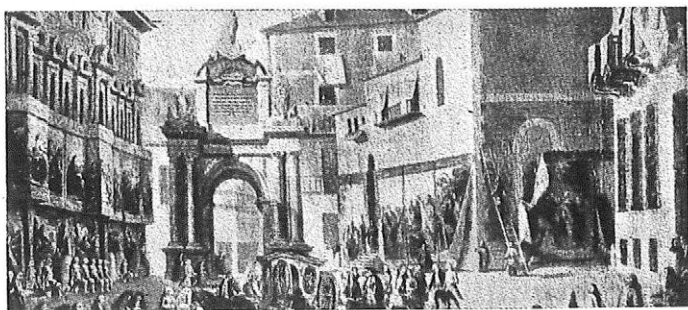
A.—Escena fija del Teatro Olímpico de Vicenza, con la perspectiva de tres calles decoradas.



B.—Plaza Mayor de Madrid. La composición de los arcos de salida a las calles es semejante a la del escenario del Teatro de Vicenza.



A.—Tribuna para comediantes en la Plaza de Armas del antiguo Alcázar, para la entrada del Príncipe de Gales en Madrid (1623). Es fragmento de un grabado alemán (Museo Municipal, Madrid) publicado ya por C. Niessen (*Das Bühnenbild*) en 1927, y por Sáinz de Robles (*Historia y Estampas de la Villa de Madrid*) en 1933.



B.—Calle Mayor, con el actual Palacio de los Consejos, decorada para la entrada de Carlos III, en 1760. Cuadro del Museo Municipal.

se llegaba a tener fachadas con bastantes adornos de piedra, como la de San Isidro y la del antiguo Hospicio. Las cubiertas eran de teja curva, salvo en los chapiteles y cúpulas de las iglesias, donde se empleaba la pizarra con adornos de plomo, y en las torrecillas que solían ser distintivo de casas señoriales.

RIQUEZA EN LAS APARIENCIAS DE LA VIDA.

Tan modesta arquitectura se hacía cuando Madrid era la capital de un gran Imperio. No hay mucha congruencia entre ambas cosas, y menos entre esa modestia y la idea de la vida como representación que caracteriza al barroco de Roma y de París. Tampoco tiene ninguna relación con el ya tópico ascetismo de nuestros abuelos, pues lo cierto es que el género de vida de aquellos madrileños no era nada modesto ni ascético. Un viajero de fines del siglo xvi llama a Madrid “la nueva Babilonia”. Los tiempos de Felipe II, Felipe III y Felipe IV se caracterizan por un Madrid lujoso y caro, divertido, violento, vicioso y espectacular. Esta era la normalidad de la vida madrileña; pero de ella se salía, además, a cada paso con fiestas deslumbrantes de bodas reales, bautizos de Príncipes, exequias, entradas de Reyes y Embajadores, recepciones de reliquias, canonizaciones y otras muchas causas, que servían de pretexto para desfiles, representaciones teatrales, iluminaciones, saraos, bailes populares, toros, torneos y fiestas de todas clases.

Este género de vida debe ser la explicación de la falta de gran arquitectura en Madrid. Al menos, a esta explicación se acoge, a falta de otra mejor, este arquitecto madrileño aquejado de sentimientos de inferioridad al comparar su ciudad con Roma o París. Es posible que nuestros abuelos pensaran, con su también tópico radicalismo, que puesto que la vida de sus tiempos, los tiempos barrocos, era una representación, lo lógico para un extremista de la lógica era vivir en un auténtico escenario, pobre y desnudo en sí, pero apto para recibir toda clase de decorados; así como ellos mismos eran a manera de actores, que lloraban hoy por la muerte de una Reina, para regocijarse mañana con la llegada de un Príncipe extranjero, y que eran cortesanos y al poco rato toreros, y después penitentes en una devota procesión.

LA ARQUITECTURA ADECUADA A LA TEATRALIDAD.

Si con esta idea volvemos a estudiar el Madrid del Siglo de Oro, nos encontramos con que todo queda explicado y se encuentra un orden y una finalidad que de otro modo no se perciben. Todo aparece confuso si en aquel Madrid se trata de encontrar una ciudad, pues ciertamente no lo fué, ni siquiera nominalmente. Siempre fué una villa, la "Villa y Corte". Nada, por tanto, de los conceptos de la "Polis" griega o de la "Urbs" romana. Esto fué, simplemente, un escenario para representar el drama de la vida de una capital imperial; pero no fué, desde el punto de vista de la

Arquitectura, una verdadera capital imperial. Y la verdad es que Madrid estaba como hecho a la medida para esta clase de vida. Porque aquellos modestos, aunque grandes caserones, eran pobres de construcción, pero ricos en su decorado, con portadas espléndidas de piedra berroqueña, artesonados, a veces mudéjares (Fray Luis de León nota esta moda: “ni del dorado techo se admira, fabricado del sabio moro...”), columnas de mármol quizá compradas en Italia, chimeneas genovesas, tapices y alfombras, mucha plata—hasta muebles enteros—, y arañas, arcones, bargueños, aparadores, etc., de extrañas maderas de Indias, con marfil, nácar, concha, esmaltes, lacas. Todo esto se ponía en los muros de las habitaciones de cualquier caserón, o se sacaba fuera para una fiesta, o se transportaba, incluso portadas, columnas y artesonados, a otra casa. Este lujo era de bienes muebles, como el de los jefes nómadas del desierto, pero en grande, como un resto del nomadismo de la Reconquista y de sus Cortes trashumanantes. Quizá también, como estos jefes de Oriente, creyeron aquellos madrileños que la caducidad de los bienes terrenales y la brevedad de la vida no merecían gastar esfuerzo en construir moradas eternas en este mundo. Es posible que aquí asome el ascetismo que antes no encontrábamos. La misma idea se reflejaba en las calles. Nada de ordenaciones monumentales, sino lujo concentrado en fuentes deslumbrantes, también transportables. En las fiestas grandes, si tapices, lámparas y muebles no bastaban para decorar las fachadas, se aplicaban sobre sus lisos y pobres paramentos falsas ar-

quitecturas de madera, yeso y tela, siguiendo la moda del instante; y del mismo modo se hacían arcos de triunfo, templete y columnatas, colocados de modo que se valorase el pintoresco efecto del trazado de calles y plazas.

EL TRAZADO DE LAS CALLES.

Es seguro que este pintoresco trazado no se hizo con fines escenográficos. Resultó simplemente de jalonar con casas los viejos caminos de los arrabales del primitivo Madrid, incluídos como calles dentro de la Cerca de Felipe IV. Estos caminos estaban hechos sin más intención que la de conducir lo más directamente posible desde cada lugar importante o significativo a otros semejantes. De aquí el típico arranque de calles radiales, como dedos de manos abiertas, que se repite infinitas veces en el Madrid de los Austrias. Al prolongarse tales dedos, se van cruzando los procedentes de las diferentes manos, o centros de radiación, produciendo este curioso efecto de telas de araña superpuestas, que se observa en el plano de Texeira.

Coincidencia notable es que este trazado, casual en Madrid, fué hecho sistemáticamente, en el siglo XVIII, por el Mayor L'Enfant para Wáshington, otra capital nacida de repente.

Que estos trazados radiales eran especialmente adecuados para la escenografía de la época lo demuestra la comparación entre la plazuela de Santo Domingo, por ejemplo, según Texeira (fig. 1), y la decoración permanente de la escena del Teatro

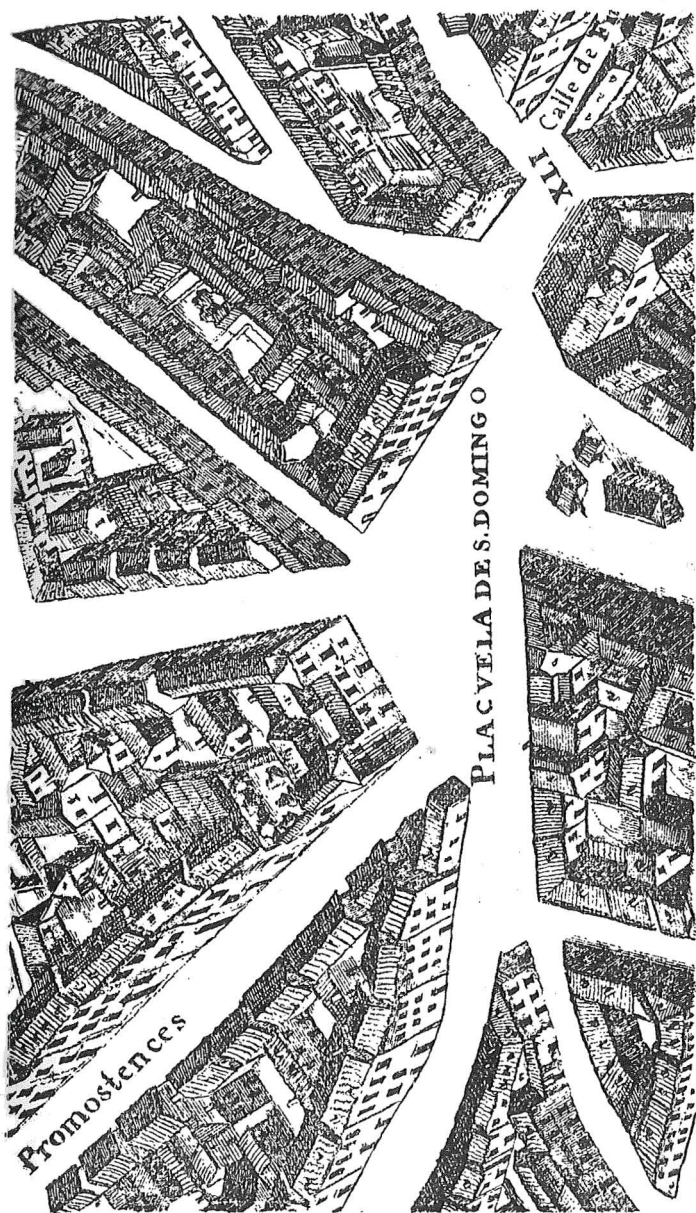


Fig. 1.—Abanico de calles en la plaza de Santo Domingo. La del centro es la Ancha de San Bernardo, que se dirige hacia el Norte. (Segun el plano de Texeira, 1656.)

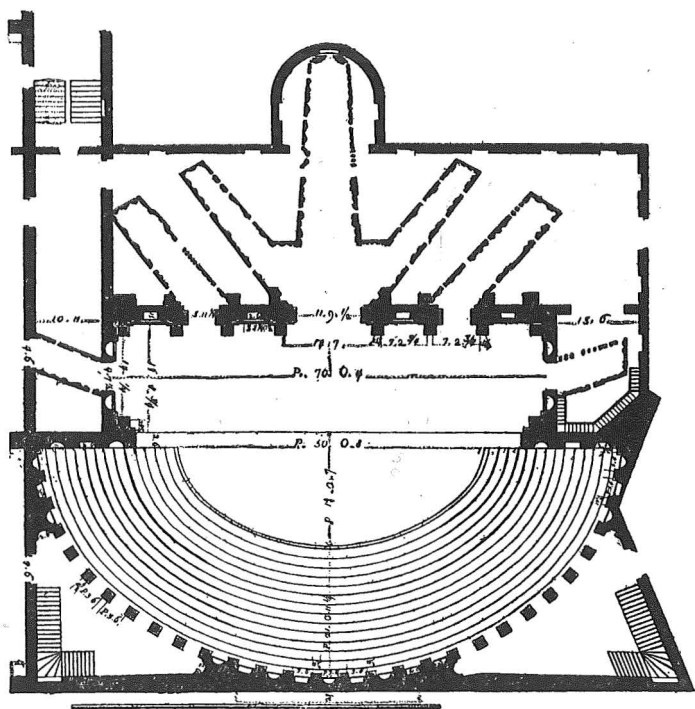


Fig. 2.—Planta del Teatro Olímpico de Vicenza, obra de Palladio (1580), con un abanico de calles en su escena fija, semejante al de la figura 1.

Olimpico de Vicenza, empezado en 1580 por Palladio (fig. 2 y lám. I, A).

LA PLAZA MAYOR.

Fruto también de este sentido del vivir, pero ahora intencionado, fué la Plaza Mayor, concebida como un espléndido teatro, y en sí digna de la antigua Roma, pero colocada de modo arbitrario y

sin conexión con el dédalo de calles en que está enclavada. Es como una soberbia decoración, pero esta vez permanente.

Demuestran esta afirmación varios hechos fáciles de comprobar (lám. I, B). En primer lugar, las calles que afluyen a esta Plaza no tienen ningún orden ni simetría, y para conseguir alguna de estas cualidades en sus fachadas, se han hecho falsos arcos de salida, en correspondencia con los auténticos que dan paso a las calles de Ciudad Rodrigo y de Toledo. En cambio, otras, como la de Zaragoza, salen bajo los soportales de un modo disimulado. En segundo lugar, los lados de la Plaza no son paralelos ni perpendiculares a ninguna de las calles que en ella concurren, ni a las que la rodean. No puede decirse que se haya intentado hacerla paralela a la calle Mayor, aunque lo parezca a quien recorra las calles sin haber visto el plano, porque el error de paralelismo sería muy grande y no admisible en esta construcción. Pues la particularidad que tiene es el cuidado extraordinario con que han sido realizadas las medidas y proporciones de la Plaza, hasta el extremo de haber partes de sus fachadas donde la sutileza en el manejo de los números que determinan la belleza ideal, los números de Pitágoras y Platón, de San Agustín y de Luca Pacioli, parece alcanzar a la lograda en antigua Grecia o en la Roma del Renacimiento. Queda así esta obra, de perfección ideal, aislada e indiferente a sus alrededores, como una bella decoración en un escenario vulgar.

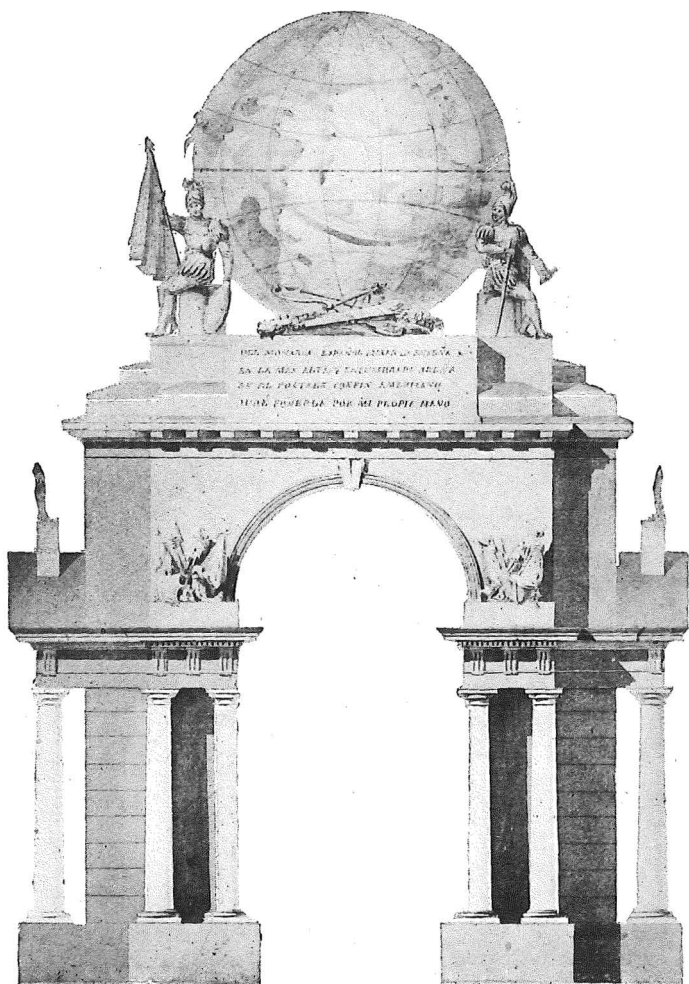
TEMAS DE LOS ORNATOS.

Es conveniente intentar una clasificación de los ornatos y decoraciones efímeros, los que fueron la más importante arquitectura de Madrid.

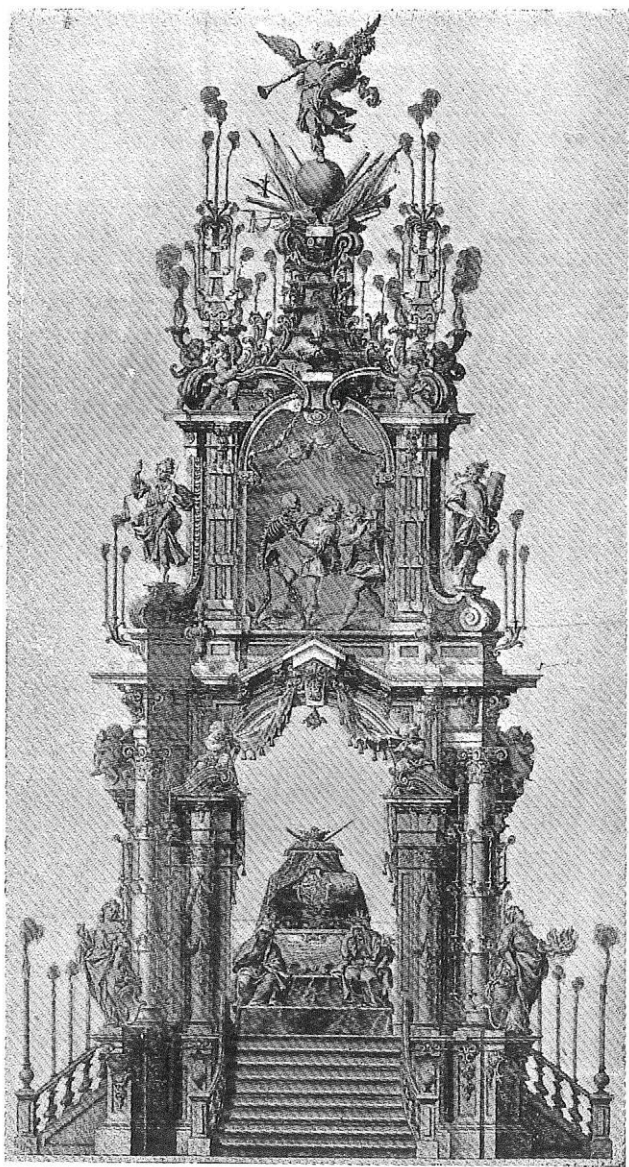
Podrían, primero, ordenarse según el motivo o el pretexto que les servía de origen. Como cualquier cosa que se saliese de lo normal era motivo suficiente, resulta una lista larga y prolija, un verdadero laberinto, difícil de ordenar de un modo útil, pues, por ejemplo, la entrada de un Rey era una fiesta religiosa, militar y civil a la vez; era general en toda la Villa y Corte, y particular en cada Gremio o Cofradía o Congregación; tenía una teatralidad y un carácter de representación teatral, en la que eran actores todos los madrileños y era escenario toda la población, decorada adecuadamente; pero al mismo tiempo llevaba consigo auténticas representaciones teatrales, en las que los madrileños pasaban a ser espectadores, y un lugar determinado, calle, plaza o jardín, se convertía, con todo su ornato, en sala o corral de comedias desde el que se contemplaba el auténtico escenario, que venía a ser como una decoración dentro de otra más grande, aunque este verdadero escenario fuera a veces tan modesto como el que se ve en un grabado alemán que representa la entrada del Príncipe de Gales en Madrid, en 1623 (lám. II, A).

ESTRUCTURA DE LOS ORNATOS.

Esta dificultad nos conduce a preferir una sencilla clasificación de los ornatos desde el punto de



Fachada en forma de arco de triunfo del monumento a los Conquistadores del Nuevo Mundo, erigido para las bodas de Fernando VII y María Cristina (1829), por el arquitecto de la Real Casa, Custodio Teodoro Moreno. (Dibujo a tinta china y acuarela; colección del autor.)



Monumento en la iglesia de la Encarnación para las honras fúnebres de Francisco Farnesio, VII Duque de Parma, en 1728, obra de Juan Román. Es muy semejante al de Churriguera para María Luisa de Orleáns (1689), que se erigió en la misma iglesia.

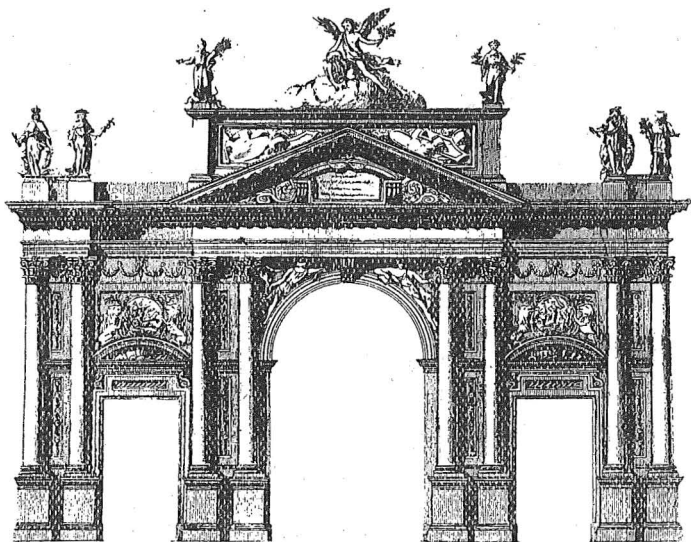


Fig. 3.—Arco erigido por el Duque de Híjar en las fiestas de la exaltación al Trono de Carlos IV y María Luisa de Borbón en 1789, obra de los hermanos Tadei. (Según la *Descripción de los Ornatos Públicos*, etc., publicada en Madrid en el mismo año.)

solidez necesaria para una tribuna, y siendo de por sí un ornato.

EL ORNATO DE LA CASA DEL DUQUE DE ALBA EN 1789.

Ejemplo insigne de esta última especie fué el ornato que en la casa del Duque de Alba, ahora Ministerio del Ejército, y en el lugar que ocupa su verja de la calle de Alcalá, hizo don Juan de Villanueva, en 1789, con motivo de la “Exaltación al Trono” de Carlos IV (figs. 4, 5 y 6). Aun-

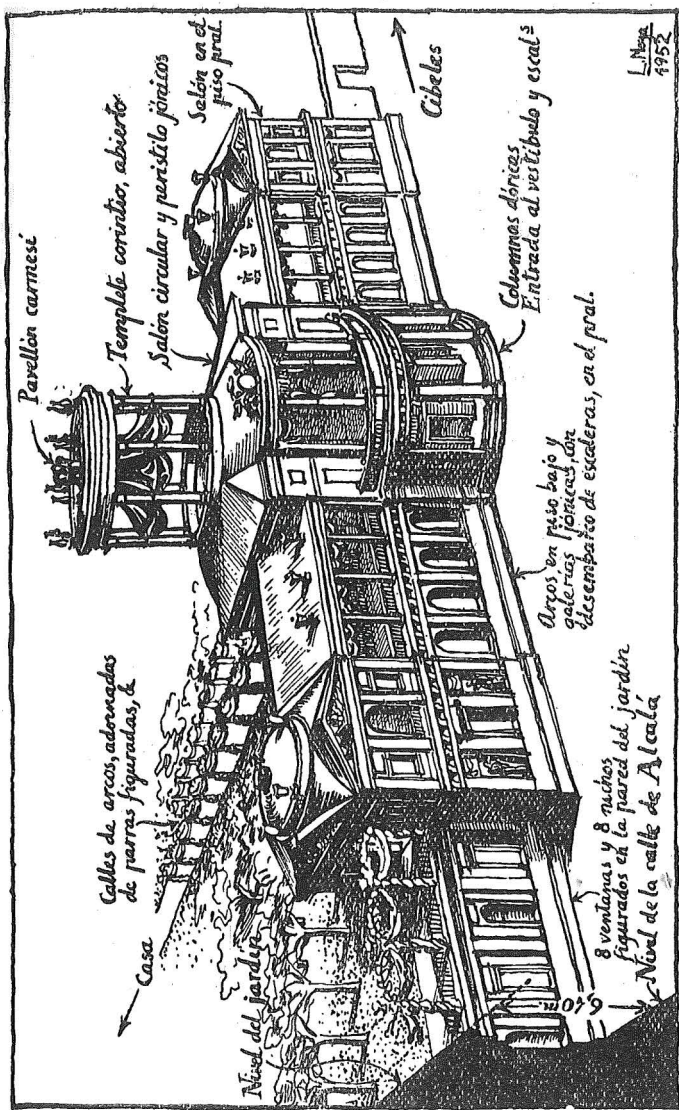
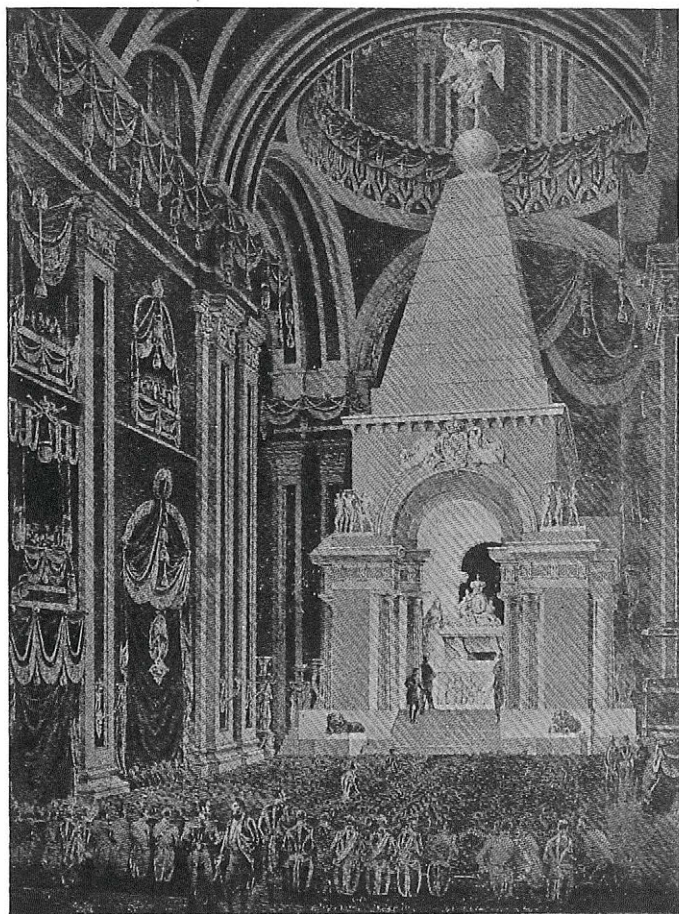


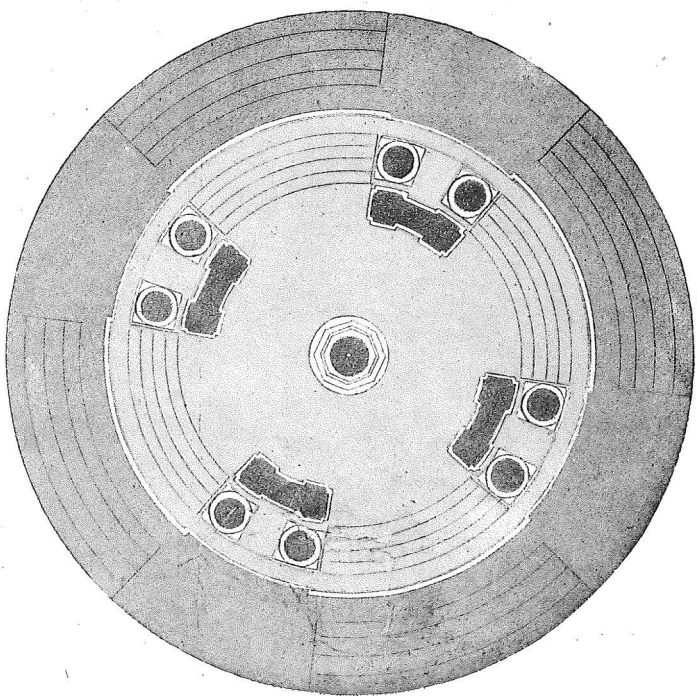
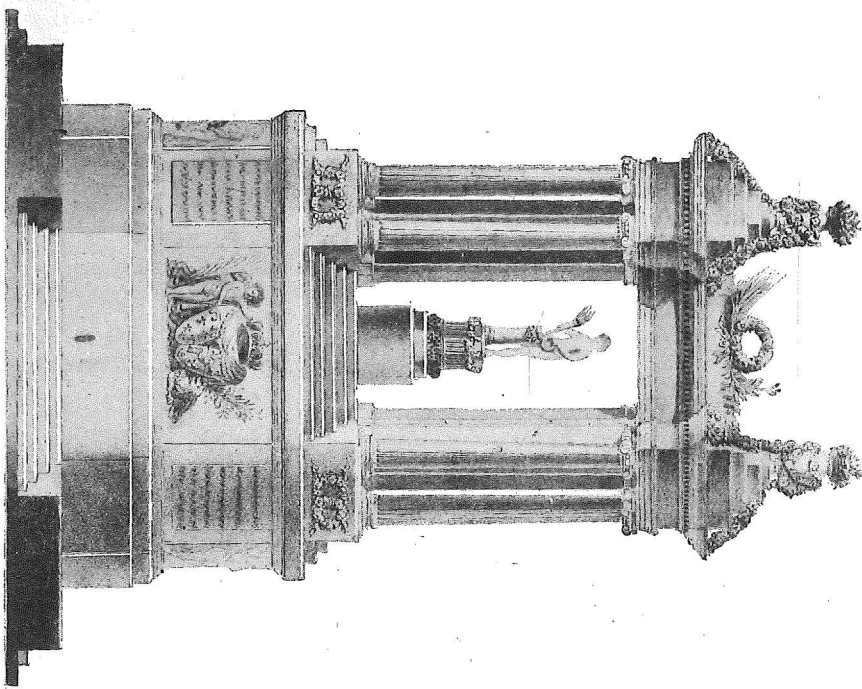
Fig. 4.—Perspectiva del ornato de la casa del Duque de Alba en 1789, obra de D. Juan de Villanueva, según se deduce de los planos y explicación incluidos en la *Descripción de los Ornatos*, etc., Madrid, 1789.

que de vida corta, ésta es una de las obras más importantes de aquel maestro. Aprovechó la altura del jardín sobre la calle para hacer una construcción de dos plantas: la inferior, al nivel de la calle de Alcalá, y la superior, al nivel del jardín. Magníficas escaleras unían las dos plantas, y el centro del edificio era como una gran rotonda coronada por una tercera planta, que consistía en una columnata circular sin techo de fábrica, pero, según palabras de la *Descripción de los ornatos públicos*, del año 1789, “por dentro abrazaba un pavellón (sic) carmesí ricamente guarnecido, que era con novedad colgadura y cielo a un mismo tiempo”. Los cuerpos laterales tenían soportales en planta baja y columnatas jónicas en la superior, pareciéndose bastante a los que flanquean el pórtico del Museo del Prado en su fachada al paseo de este nombre. El genio de Villanueva se manifestó bien en esta obra, tanto en el conjunto como en los detalles; incluso en el caso extraordinario de que él, el arquitecto que mejor supo usar del granito y de la piedra de Colmenar entre todos los de su tiempo, supiese también emplear mejor que ninguno otro las telas, tapices y lámparas, como se comprueba comparando esta obra con los ornatos hechos para la misma fiesta por arquitectos como Arnal, Vargas Machuca (fig. 7), Francisco Fontana, Aguado y Ventura Rodríguez en colaboración con su sobrino Martín Rodríguez (fig. 8).

No obstante pertenecer la mayor parte de estos últimos al segundo grupo, y no estando, por consiguiente, obligados a poseer una estabilidad propia, sus autores se han limitado a reproducir la



Cenotafio para las reales exequias de Fernando VII en la iglesia de San Isidro (1834). obra de F. X. Mariátegui. Es interesante su comparación con el del Duque de Parma; tienen casi el mismo sistema de composición y de proporciones, pero el resultado es completamente diferente, pues cada uno es expresión de su tiempo.



“Templo de Himeneo”, erigido en el paseo del Prado para la entrada de María Cristina (1829). Es obra de López Aguado, pero de un estilo blando que no recuerda a sus obras de fábrica.

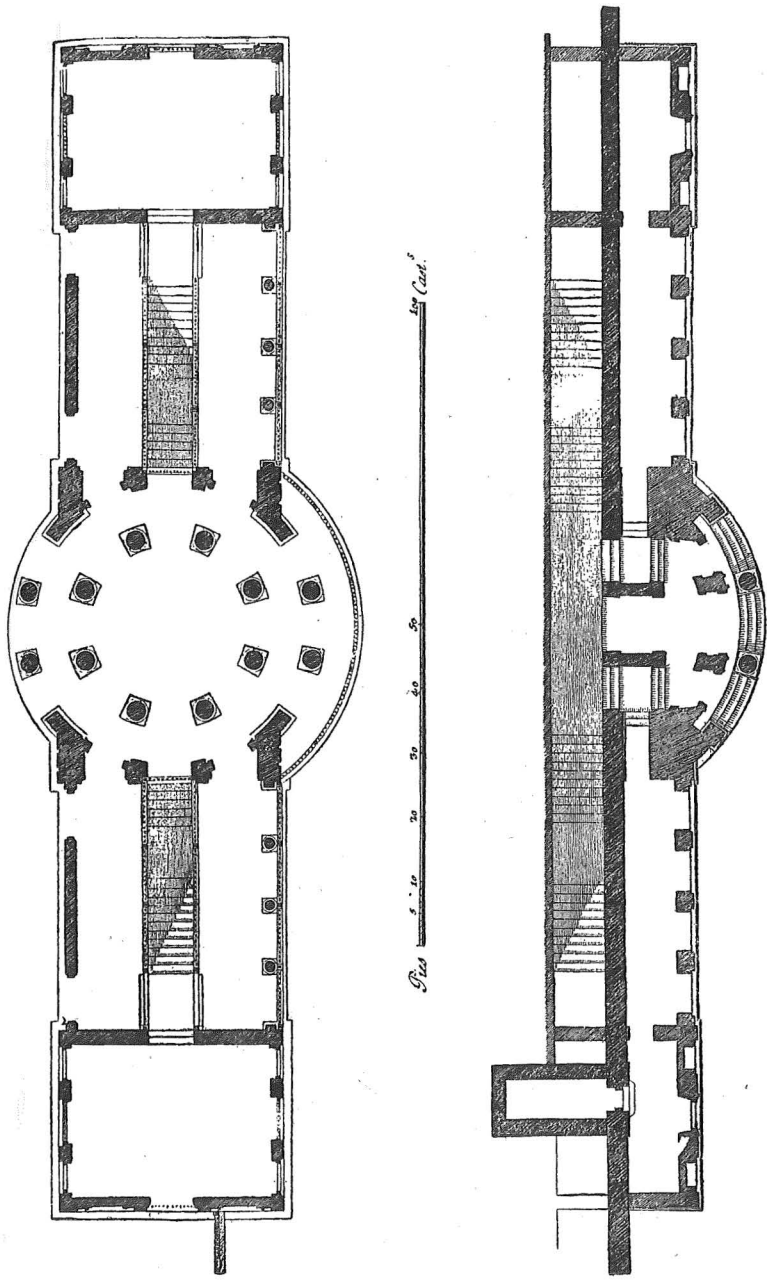


Fig. 5.—Plantas principal, al nivel del jardín, y baja, al de la calle de Alcalá, del ornato de la casa del Duque de Alba en 1789.

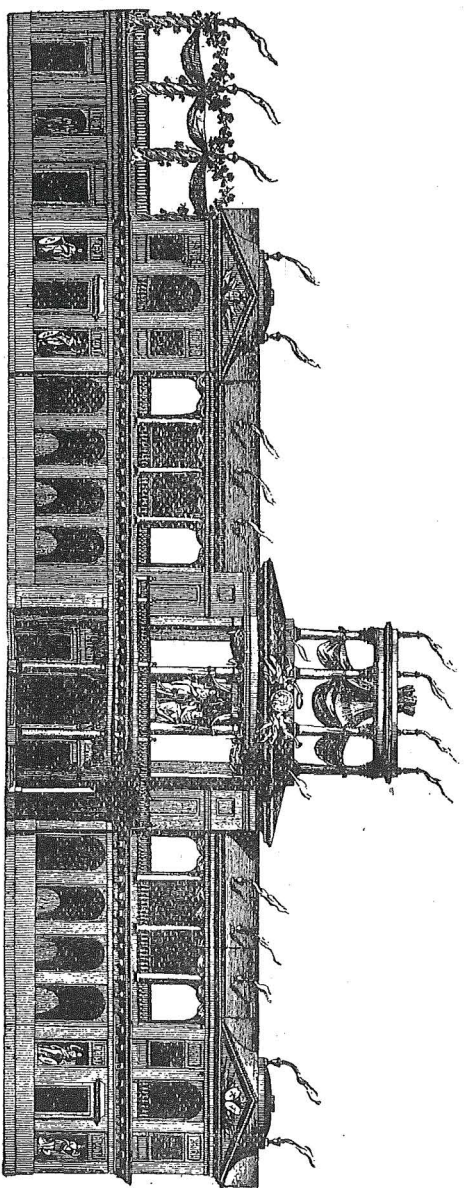


Fig. 6.—Fachada del ornato de la casa del Duque de Alba, al que se refieren las dos figuras anteriores. En ella se combinan caracteres del estilo especial de Villanueva en su arquitectura perenne, con el suelto y feliz manejo de telas, guinaldas y flameros.

arquitectura verdadera de su tiempo, sin aprovechar, a pesar del ejemplo de don Juan de Villanueva, esta ocasión de desplegar libremente su imaginación que se ofrece a un arquitecto cuando se le libera de la sujeción a las leyes de estabilidad y de perennidad que rigen en el ejercicio normal de su profesión.

Esta curiosa habilidad de Villanueva nos hace recordar como precedente el caso de Churriguera, que supo también manejar el granito con maravilloso conocimiento de sus cualidades y de sus posibilidades plásticas, superando sin duda al propio Villanueva en la riqueza del repertorio de temas que trató y resolvió, dentro siempre de las exigencias y limitaciones de la dureza extremada de tan noble materia. Pues este mismo Churriguera hace, en 1689, el catafalco para las honras fúnebres de María Luisa de Orleáns, que es una lección del uso que puede darse, en una obra de arquitectura, a cosas livianas y perecederas, como son las telas y los cirios.

ORNATOS DE SOLIDEZ PRESTADA.

Después de esta noticia, por fuerza breve, de los ornatos que tienen estructura propia resistente, queda por tratar de los que forman el segundo grupo, los que cubren simplemente construcciones que ya existen. Este grupo se divide en dos géneros:

1.º Los ornatos que no utilizan miembros de arquitectura. Son las colgaduras que hoy seguimos

poniendo en los balcones; los tapices y reposteros con que cubrían—a veces por completo—las fachadas de las casas; los cuadros al óleo, que sacaban de iglesias y palacios para colgar en el exterior de los mismos, frecuentemente rodeados de espléndidos tapices hechos de flores; las guirnaldas

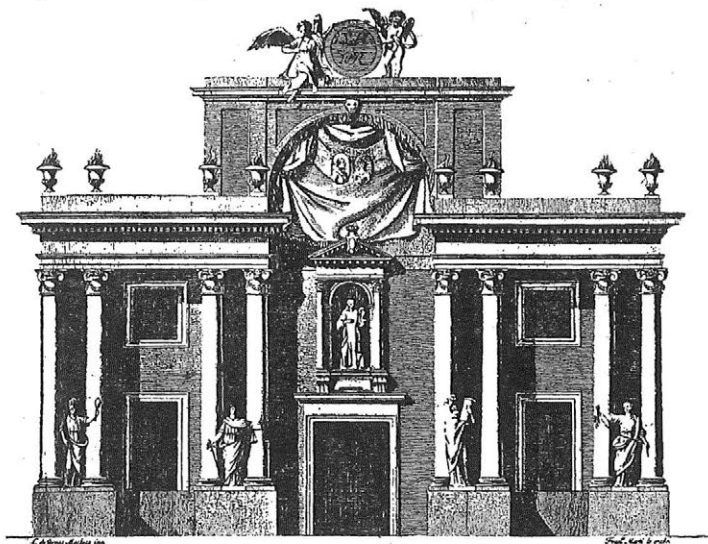
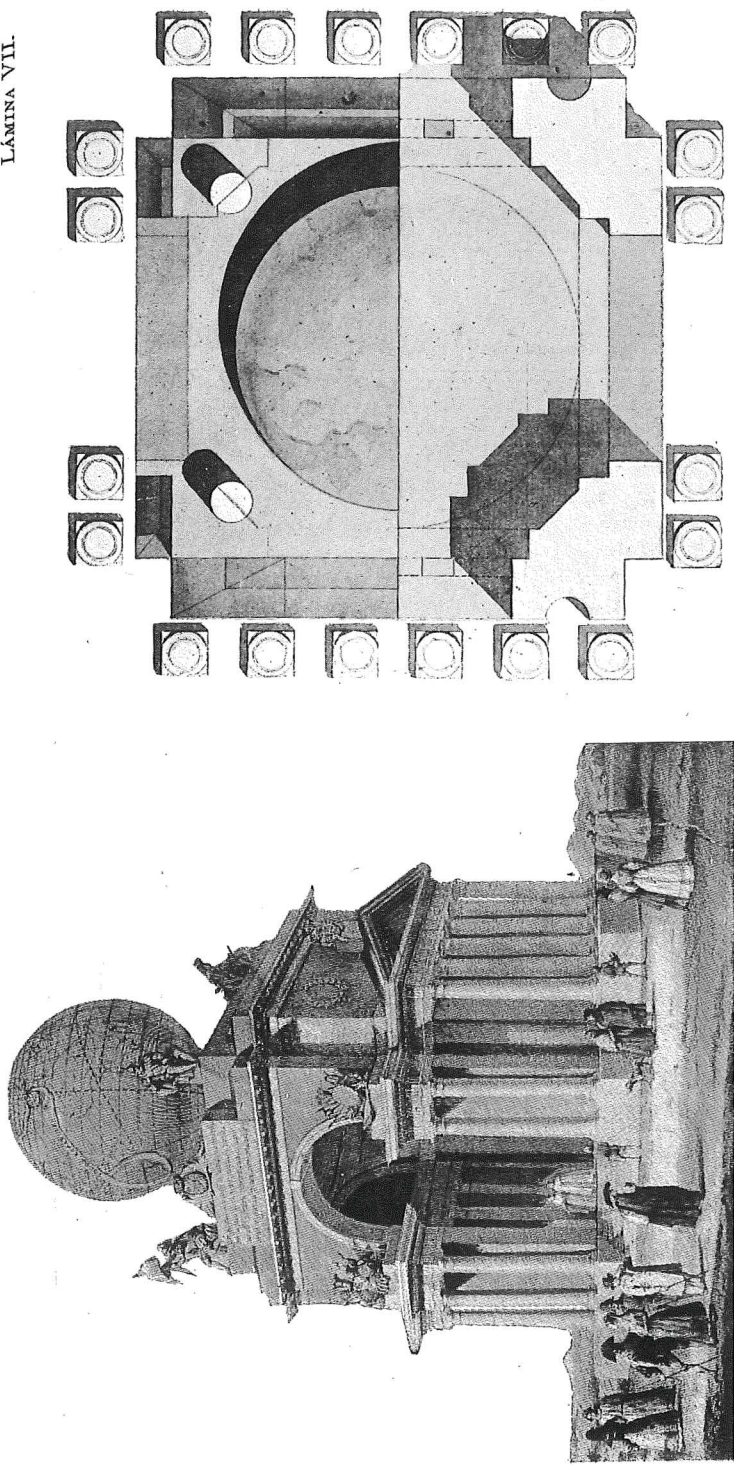


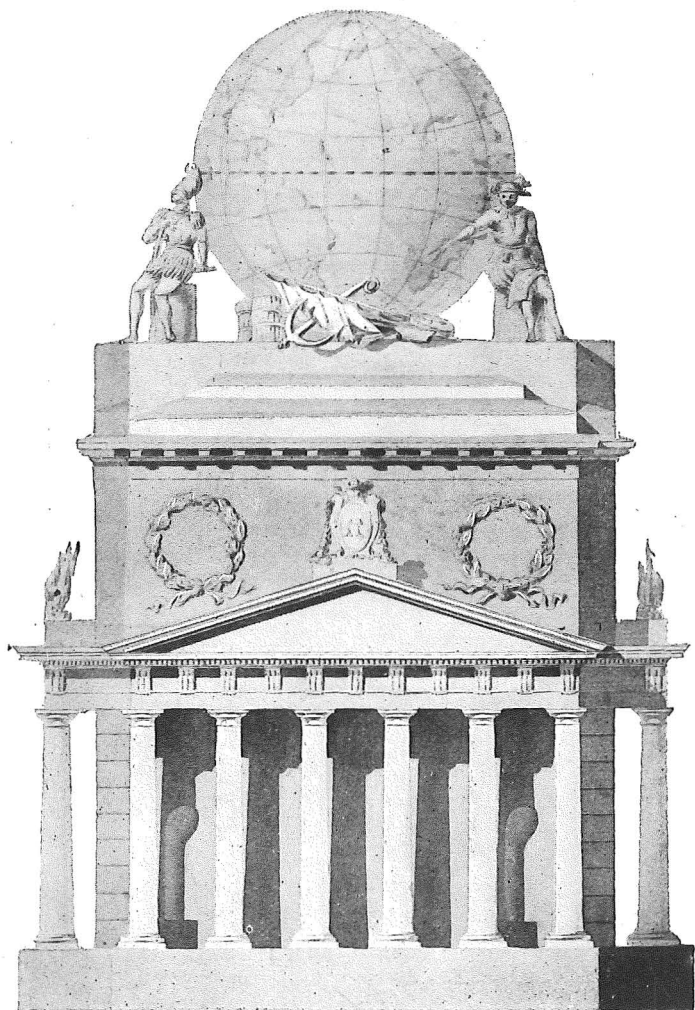
Fig. 7.—Ornato de la Hospedería de los Padres de la Cartuja del Pualar, en Madrid, obra de Carlos Vargas Machuca, con esculturas de Pedro Hermoso (1789).

de hojas, flores y frutos, que ya emplearon griegos y romanos, y luego nos dejaron su memoria en las de mármol, tan frecuentes en los edificios de la antigüedad clásica; y, por fin, infinidad de objetos, tales como lámparas y arañas, muebles, vajillas de plata y braseros, que, adecuadamente colocados, servían para decorar una fachada.



Perspectiva y planta del monumento a los Conquistadores del Nuevo Mundo hecho, para las fiestas de 1829, por Custodio Teodoro Moreno. Su fachada está en la lámina III, y su costado, en la VIII.

LÁMINA VIII.



Costado del monumento ya representado en las láminas III y VII. El violento contraste entre este costado y la fachada (lám. III) es característico del proceso de descomposición de la Arquitectura y de la destrucción de su unidad orgánica, que se inicia a mediados del siglo XVIII y se acaba, para la historia de los ornatos de Madrid, con los seudogóticos del reinado de Isabel II.

En la lámina II, B, puede verse el Palacio de los Consejos (antiguo de Lerma) con tapices colgados en sus balcones, y enfrente, varias casas con colgaduras.

No se ha perdido del todo en España la tradición de estos ornatos, como se demuestra, por sólo citar dos ejemplos, con las espléndidas fallas de Valencia y los tapices de flores de Tenerife.

2.º Los que fingen una fachada de rica arquitectura superpuesta a la auténtica de la casa. Se hicieron numerosísimos durante aquellos siglos. Mencionaremos sólo dos, ambos de las fiestas ya citadas de 1789: el pequeño y muy elegante de Vargas Machuca para la Hospedería de la Cartuja del Paular, en la calle de Alcalá, modelo de gracia, aunque defectuoso por parecer más verdadera arquitectura que ornato efímero (fig. 7); y el que hizo Martín Rodríguez, con un proyecto de su tío don Ventura, para el Marqués de Astorga, en la calle de San Bernardo (fig. 8).

EL ORNATO DE LA CASA DEL MARQUÉS DE ASTORGA EN 1789.

Dos razones lo hacen muy notable: la primera, porque es un modelo, a tamaño natural, de la fachada que proyectó don Ventura Rodríguez para el palacio que comenzó en el mismo lugar el Conde de Altamira, anterior propietario de la finca, y cuya construcción fué abandonada a la muerte del Conde, a la que siguió la del arquitecto en 1785.

Los sucesores de ambos, el Marqués de Astorga

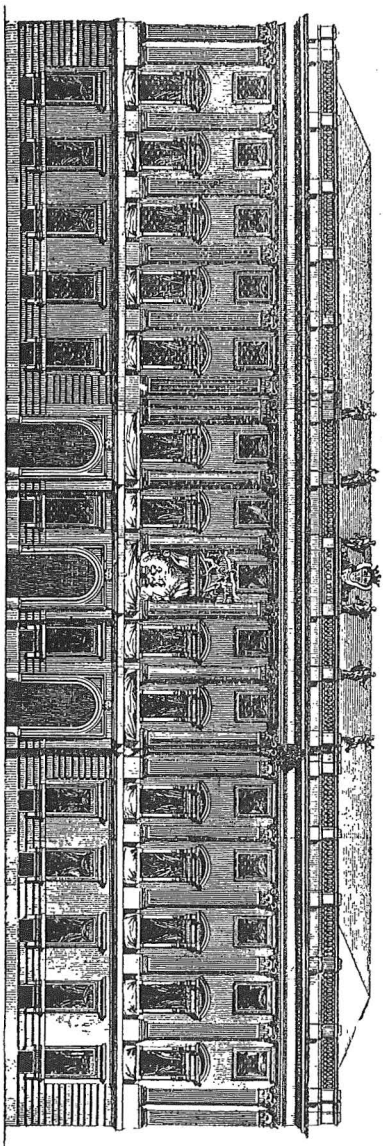


Fig. 8.—Ornato de la casa del Marqués de Astorga en enero de 1789, realizado en tres semanas por Martín Rodríguez, según proyecto de su tío D. Ventura Rodríguez para el futuro palacio que había de construirse en ese lugar. Su composición es, en consecuencia, más de arquitectura sólida que de ornato.

y Martín Rodríguez, tenían, en 1789, el deseo de reanudar las obras con el proyecto primitivo, y, según palabras de la *Descripción de los ornatos* publicada con ocasión de aquellas fiestas, “este suntuoso edificio, qual estará después de rematado, fué el que a proposición del mismo Don Manuel Martín Rodríguez se levantó para ornato de la casa”. Y sigue diciendo: “Por este medio no común logró que el Público juzgase de antemano la obra”.

La segunda razón por la que es notable este ornato estriba en que, teniendo de longitud 72 metros, y 22 metros de altura, fué construído en el increíble plazo de tres semanas, cosa incomprensible, aun disponiendo de los medios actuales.

IMPORTANCIA ESPECIAL DE LOS ORNATOS EN MADRID.

Queda un punto importante por aclarar, que es el matiz que diferencia estos ornatos madrileños de los que, a veces más grandes y ricos aun, se hacían en Roma, París y otras muchas ciudades, ya monumentales de por sí. Creo que estos últimos se trazaban como un complemento de la magnífica arquitectura ya existente, y se condicionaban a ella. Por ejemplo, los magníficos ornatos que se hicieron en Roma a lo largo de los siglos XVII y XVIII, para la fiesta anual de la presentación de la “China”, la yegua blanca que un Embajador extraordinario del Rey de Nápoles había de entregar al Papa como símbolo y tributo de fidelidad a la Santa Sede, eran obra de famosos arquitectos italia-

y Martín Rodríguez, tenían, en 1789, el deseo de reanudar las obras con el proyecto primitivo, y, según palabras de la *Descripción de los ornatos* publicada con ocasión de aquellas fiestas, “este suntuoso edificio, qual estará después de rematado, fué el que a proposición del mismo Don Manuel Martín Rodríguez se levantó para ornato de la casa”. Y sigue diciendo: “Por este medio no común logró que el Público juzgase de antemano la obra”.

La segunda razón por la que es notable este ornato estriba en que, teniendo de longitud 72 metros, y 22 metros de altura, fué construído en el increíble plazo de tres semanas, cosa incomprensible, aun disponiendo de los medios actuales.

IMPORTANCIA ESPECIAL DE LOS ORNATOS EN MADRID.

Queda un punto importante por aclarar, que es el matiz que diferencia estos ornatos madrileños de los que, a veces más grandes y ricos aun, se hacían en Roma, París y otras muchas ciudades, ya monumentales de por sí. Creo que estos últimos se trazaban como un complemento de la magnífica arquitectura ya existente, y se condicionaban a ella. Por ejemplo, los magníficos ornatos que se hicieron en Roma a lo largo de los siglos XVII y XVIII, para la fiesta anual de la presentación de la “China”, la yegua blanca que un Embajador extraordinario del Rey de Nápoles había de entregar al Papa como símbolo y tributo de fidelidad a la Santa Sede, eran obra de famosos arquitectos italia-

nos y no se diferenciaban de las iglesias y palacios que se construían en aquella época en Roma, ni su arquitectura efímera añadía más fantasías ni atrevimientos a los usuales en la arquitectura perenne.

Los ornatos de Madrid, en cambio, eran absolutamente libres, y de tal fuerza propia, que ellos, frecuentemente, imponían condiciones a nuestra modesta arquitectura, siendo causa de derribos, ampliaciones o modificaciones en los edificios, como conocemos por infinidad de documentos de la época. Y tan grande era la fuerza que hacían los ornatos en el ánimo de las gentes, que los propios arquitectos autores de ellos aparecían en muchos casos dominados por su obra; y así, tenemos la portada del antiguo Hospicio, ahora Museo Municipal, que es una copia evidente de un ornato, hecho principalmente con canastillas de flores y frutos, guirnaldas y tapices, y que Ribera nos ha dejado perpetuada en la más dura piedra berroqueña. Más sorprendente aún es el caso de los proyectos sucesivos de don Juan de Villanueva para la fachada grande del Museo del Prado, serie de estupendos proyectos, que parten de la idea extraña de hacer, delante de un edificio que pudiéramos llamar vulgar, un gran pórtico paralelo al mismo y completamente separado por una estrecha calle, como si fuera una copia de un ornato de los grandes, de los que ocultaban por completo una fachada, pero separados de ellas para no tapar sus ventanas (figuras 9 y 10, A). Esta idea rara perdura a través de la serie de proyectos con varias modificaciones, y, al fin, el pórtico crece, tiene ya dos plantas, con arcos la inferior y columnata jónica, como el ya

mencionado ornato de la casa del Duque de Alba en la calle de Alcalá (figs. 4, 5, 6 y 10, C), y desapareciendo la calle de separación, se adosa al edificio, dejándole todas las ventanas de la planta baja de esta fachada en segundas luces (fig. 10, B).

Este proyecto es el que podemos ver realizado, y tan extraordinaria arbitrariedad de aquel maestro ha servido para perpetuar en piedras nobles la memoria de lo que tantas veces se hizo con nobles ideas, pero con deleznable medios.

EL PASEO DEL PRADO Y EL MUSEO.

Volviendo ahora al primer proyecto (fig. 10, A), al de la galería separada, debe tenerse en cuenta que su fecha es 1785, y que, según Chueca y De Miguel, en su obra sobre don Juan de Villanueva, “está estrechamente vinculado al paseo del Prado”. “No se hizo tanto un edificio para llenar una exigencia práctica, cuanto un palacio para engalanar suntuosamente un paseo.” En efecto, en el siglo XVIII aparece en Madrid un deseo de monumentalidad permanente, una intención de sustituir la suntuosidad efímera y como de nómadas de los tiempos anteriores por una verdadera arquitectura. Así, Carlos III dejó su sello en Madrid con hermosos y auténticos monumentos, que todavía son los que dan carácter a gran parte de nuestra ciudad. Pero era el destino de ésta que lo realmente importante fuesen los ornatos, y de este modo resulta que casi toda la obra de Carlos III es, en su realidad, o al menos en su intención, un conjunto

de ornatos permanentes, que no afectan a la estructura ni al trazado de la población.

Uno de estos ornatos había de ser el que transformase el paseo del Prado en un conjunto de fuentes, pórticos, templetes y jardines, y uno de estos pórticos fué el que Villanueva proyectó como

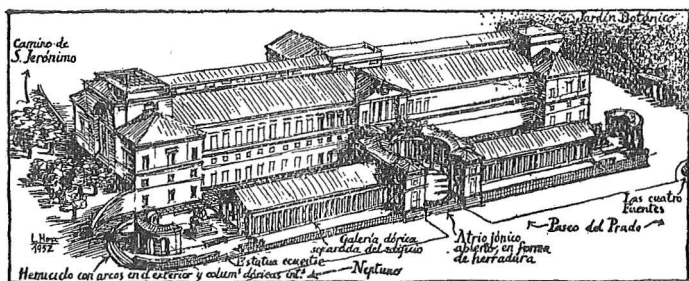


Fig. 9.—Perspectiva del primer proyecto de D. Juan de Villanueva para el Museo del Prado (1785), según se deduce de los planos originales existentes en el Museo Municipal de Madrid.

fachada del Museo, o más bien para ponerlo delante del edificio.

En 1787 hace el proyecto definitivo (fig. 10, B), con la galería adosada y aumentada con una segunda planta. Y en 1789 construye el ornato para la casa del Duque de Alba (fig. 10, C), donde reúne aspectos del primer proyecto y del segundo, añade el toque magistral de telas, lámparas, arcos floridos y otros detalles propios de un decorado escénico, y, a pesar de esto, hace algo tan íntimamente parecido a las galerías del Museo actual, que es como si hubiese querido ensayarlas en un modelo de gran tamaño, imitando lo hecho en la casa del

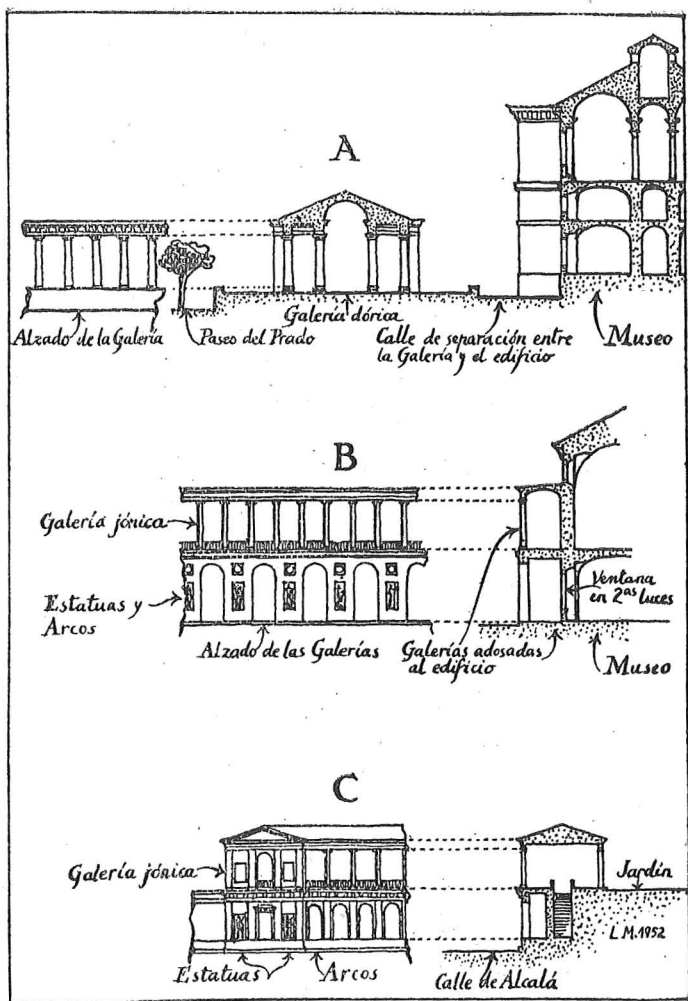


Fig. 10.—Soluciones de D. Juan de Villanueva para el tema de una galería decorativa: A, primer proyecto para el Museo del Prado (1785); B, proyecto realizado del mismo, cuya primera idea aparece en 1787; C, ornato de la casa del Duque de Alba, en las Fiestas Reales de septiembre de 1789.

Marqués de Astorga ocho meses antes, cuya pequeña antelación puede ser significativa.

LADRILLOS FALSOS Y VERDADEROS.

La influencia del ornato en la construcción madrileña llega hasta detalles mínimos, como el del material de revestimiento de fachadas. Durante parte de los siglos XVII y XVIII se hacían éstas de ladrillo grande y tosco, se revestían con mortero de cal, y encima se aplicaba un revoco pintado imitando ladrillos de color carmesí muy profundo. Restos de este revoco hemos encontrado, bajo otros revocos más modernos, en el antiguo Hospicio, en el antes Colegio Imperial y ahora Instituto de San Isidro, y en el Ministerio de Hacienda, caso éste notable en obra tan escasamente madrileña. Y quedan muchísimos restos en viejas casas de los barrios típicos. En cambio, en el Museo del Prado se hace ya ladrillo de verdad a la vista.

CLASIFICACIÓN CRONOLÓGICA.

Este Itinerario ideal a través de los ornatos de Madrid puede materializarse, en parte, recorriendo el Museo Municipal, instalado en el antiguo Hospicio de San Fernando. Después de atravesar la puerta de Pedro de Ribera, obra maestra del trabajo en granito, duro material al que se hizo imitar las formas graciosas y flotantes de guirnaldas, telas y ramilletes, se encuentran gran número de orna-

tos, representados en antiguos dibujos, cuadros y grabados. La clasificación es cronológica, y la serie recorre desde la Casa de Austria hasta muy avanzado el siglo XIX.

Doble interés tiene esta Exposición ordenada cronológicamente. Primero, porque la historia de la capital se va desplegando ante el espectador traducida en formas escenográficas, que no sólo revelan esa misma historia, sino además la impresión que hacían en el ánimo de las gentes, gentes teatrales, educadas por las obras de Cervantes, Lope de Vega, "Tirso", Moreto, Alarcón, Rojas, Calderón y otros infinitos maestros.

En segundo lugar, tienen interés por exponer la verdadera arquitectura de Madrid, y cómo ésta sigue al movimiento artístico europeo o se le adelanta, y cómo se mueve esta corriente estilística de los ornatos respecto del curso de la arquitectura normal de su época en la misma capital.

No está completa la exhibición del tema en este Museo, ni podría serlo, como no fuese en un Museo especial, pues la documentación gráfica que se conserva es abundante, pero esparcida por distintas colecciones y bibliotecas, y no estudiada aún completamente.

Y no bastan los dibujos, grabados y cuadros que conocemos ahora, pues fiestas tan importantes como la Canonización de San Ignacio de Loyola, y las de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, se celebraron con ornatos importantísimos, de los que la mejor documentación que se conoce es escrita, aunque a veces tan detallada que permitiría intentar reconstrucciones, como las que se hacen de

monumentos de la antigüedad fundándose en descripciones de Pausanias o de Plinio, por ejemplo.

En realidad, la *Historia de los ornatos de Madrid*, espera todavía al autor capaz de tan gran empresa.

ITINERARIOS DE MADRID

VOLUMENES PUBLICADOS

- I. *El Madrid de Lope de Vega*, por Joaquín de Entrambasaguas.
- II. *Madrid, escenario de España*, por Luis Moya Blanco.